



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Los personajes dramáticos femeninos de Sebastián Durón:
características musicales

Autor/es

LAURA BIBILONI SANS

Director/es

MARÍA PILAR RAMOS LÓPEZ

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2017-18



Los personajes dramáticos femeninos de Sebastián Durón: características musicales, de LAURA BIBILONI SANS

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor, 2018

© Universidad de La Rioja, 2018

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

Trabajo de Fin de Máster

Los personajes dramáticos femeninos de Sebastián Durón: características musicales

Autora:

Laura Bibiloni Sans

Tutora: Pilar Ramos López

MÁSTER:

Máster en Musicología (654M)

Escuela de Máster y Doctorado



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

AÑO ACADÉMICO: 2017/2018

Índice

1. Introducción.....	3
1.1 Estado de la cuestión.....	3
1.2 Objetivos.....	5
1.3 Metodología.....	5
2. Las actrices cantantes.....	6
3. Tipos de personajes en los dramas líricos de Durón.....	7
3.1 Personajes femeninos según los libretos.....	8
3.1.1 Las diosas.....	9
3.1.2 Las damas.....	10
3.1.3 Las graciosas.....	11
3.1.4 Personajes femeninos fuera de la trama principal.....	12
4. Recursos musicales de los personajes femeninos.....	13
4.1 <i>Selva encantada de Amor</i>	13
4.2 <i>La guerra de los gigantes</i>	15
4.3 <i>Apolo y Dafne</i>	16
5. El amor como afeminador.....	18
6. Conclusión.....	18

Resumen

Este trabajo estudia las características musicales de los personajes dramáticos femeninos presentes en la música escénica de Sebastián Durón. Se pretende estudiar cómo el compositor caracteriza los personajes femeninos. Después de mostrar la variedad de personalidades de todos ellos, nos centramos en tres obras: *Selva encantada de amor* (1695-1699), *La guerra de los gigantes* (1701) y *Apolo y Dafne* (1705-1706). Se ha estudiado la caracterización de los personajes mediante el análisis del libreto y de su música asociada. Apreciamos bastante diversidad en el comportamiento de las mujeres, en relación con su naturaleza (diosas, damas y graciosas). Dentro de la parte musical, los personajes de ambos sexos comparten abundantes aspectos. Se puede interpretar, en algunos detalles, que las mujeres quedan en un cierto plano de inferioridad respecto a los hombres. Para terminar, se comentan las influencias del amor como fuente afeminadora.

Palabras clave: Sebastián Durón, drama lírico, Siglo de Oro, género

Abstract

This work studies the musical traits of the feminine dramatic characters in Sebastián Durón's scenic music. It expects to study the way the composer typifies feminine characters. After showing the variety of personalities, we will focus on *Selva encantada de amor* (1695-1699), *La guerra de los gigantes* (1701) and *Apolo y Dafne* (1705-1706). We have studied the portrayal of the characters by the analysis of the *libretto* and their associated music. We can see quite diversity in the woman's behaviour related to their nature (goddess, ladies or *graciosas*). In the musical part, the characters of both sexes share a lot of facets. Some details can imply that women stay in inferiority respect to men. Finally, we comment the effeminacy of the characters under the love influences.

Keywords: Sebastián Durón, lyrical drama, Siglo de Oro, gender

1. Introducción

En 1991 Susan McClary publicaba *Feminine Endings*, uno de cuyos capítulos: “Constructions of Gender in Monteverdi’s Dramatic Music”,¹ estudia la forma en que los personajes de las óperas de Monteverdi usan la retórica según su género. Las conclusiones de McClary resultaron algo discutibles, por tanto, surgió la idea de hacer un estudio como el mencionado y buscar una explicación más convincente a los distintos puntos tratados por la autora. De la publicación de ese libro hace unos 27 años, la musicología de género ha avanzado bastante y el artículo ya recibió críticas que objetaban contra su contenido.²

Dentro de las convenciones de la ópera barroca italiana, no podríamos hacer un aporte significativo al estado de la cuestión, ya que es un tema que ha sido ampliamente abordado,³ en cambio, dentro de la música barroca española queda mucho por hacer. Con este trabajo se pretenden estudiar las características y convenciones musicales de los personajes femeninos en tres obras de Sebastián Durón (1660-1716). También se dedicará una parte del trabajo al amor como factor afeminador. En los anexos se facilita un resumen de los argumentos de las tres obras, así como una selección de ejemplos musicales.

1.1 Estado de la cuestión

Podemos encontrar bastantes estudios sobre el papel de la mujer en el teatro barroco español.⁴ Una de las obras referentes es *Woman and Society in the Spanish Drama of the*

¹ Susan McClary: “Constructions of Gender in Monteverdi’s Dramatic Music”, en *Feminine Endings* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), pp. 35-52.

² Jeffrey Kurtzman: “Deconstructing Gender in Monteverdi’s L’Orfeo”, *Journal of seventeenth-Century Music*, 9:1 (2003), en línea: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/kurtzman.html> (última consulta: Mayo de 2018) o Paula Higgins: “Women in Music, Feminist Criticism, and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics”, *19th Century Music*, 17:2 (1993), pp. 174-192.

³ Susan McClary en *Feminine endings*, Wendy Heller en *Emblems of Eloquence: opera and women's voices in seventeenth-century Venice*, Tim Carter en su artículo “Lamenting Ariadne?”.

⁴ Lola González: “La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica”, *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, 1 (2004), pp. 905-916, O María del Carmen Simonet: “El reflejo de las mujeres del siglo de Oro a través de su testimonio cultural”, *Hespérides: Anuario de investigaciones*, 23-24, (Sevilla: Hespérides, 2015-2016), pp. 429-438.

Golden Age: A Study of the Mujer Varonil de Melveena McKendrick,⁵ que analiza la posición de las mujeres dentro de la sociedad española y sus diferentes representaciones dentro de las obras de teatro del momento. La obra recoge los principales tipos de “mujer varonil” en las obras dramáticas del Siglo de Oro y las comenta, aportando ejemplos de cada categoría. Se trata de una obra poco actual (1974), pero útil para comprender los diferentes tipos de personajes.

Un estudio más contemporáneo (2015) es *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina* de Ana Zúñiga Lacruz.⁶ La autora realiza un extenso estudio de las representaciones de la figura de mujeres poderosas (con cierta responsabilidad de mando) en las obras dramáticas del Siglo de Oro y explica cada uno de los elementos que constituyen su imagen encima del escenario. Esta obra es mucho más especializada que la anterior, pero se centra en un único tipo de personaje. El libro de McKendrick nos permite conocer otros que no aparecen en el de Zúñiga.

El caso de los dramas líricos barrocos españoles es un tanto diferente, pues existen pocos textos que los estudien ahondando en la perspectiva de género. Una obra que ha sido analizada en ese aspecto es *Acis y Galatea* de Literes por la afeminación del pastor Acis. Lucía Díaz Marroquín comenta las características de este personaje y las implicaciones de que fuera representado por una mujer.⁷ María Virginia Acuña explica las influencias que tiene el Amor en los personajes de una zarzuela⁸ de Sebastián Durón, alejándolos de la razón.

El libro *La música escénica de Sebastián Durón* de Raúl Angulo⁹ permite consultar de una forma general las características de los dramas líricos de este compositor. Presenta los argumentos de las diferentes obras y las características de sus personajes, además de

⁵ Melveena McKendrick: *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil* (New York: Cambridge University Press, 1974).

⁶ Ana Zúñiga: *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina* (Kassel: Reichenberger, 2015).

⁷ Lucía Díaz Marroquín: ““La Nieve Arder” La retórica afectiva en el universo petrarquista de la zarzuela *Acis y Galatea*”, *Revista de literatura*, 66:132 (2004), pp. 431-463.

⁸ Acuña, María Virginia: ““Muera Cupido!” Una lectura sobre la filosofía del amor en *Salir el amor del mundo* (c. 1696)”, en Javier Marín, Germán Gan, Elena Torres y Pilar Ramos (eds.), *Musicología global, musicología local*, (Madrid: SEDEM, 2013), pp. 2157-2169.

⁹ Raúl Angulo: *La música escénica de Sebastián Durón* (Oviedo: Codalario, 2016).

otra información como las fuentes que se conservan y las influencias mitológicas de cada obra. Si bien es verdad que Angulo no ha sido el único que ha estudiado a Durón,¹⁰ su libro resulta muy útil como compendio de obras de música escénica del compositor.

1.2 Objetivos

Con este trabajo pretendemos estudiar las características musicales de los personajes dramáticos femeninos en las obras *Selva encantada de amor* (1695-1699), *La guerra de los gigantes* (1701) y *Apolo y Dafne* (1705-1706), de Sebastián Durón, para determinar si los personajes femeninos del compositor se presentan caracterizados de una forma concreta. No buscamos aspectos que muestren una inferioridad de las mujeres, aunque hayamos encontrado alguno, sino si el compositor presenta de forma diferente personajes masculinos y femeninos.

Respecto al criterio de la selección de obras, el motivo de la elección es que cada una fue creada en momentos diferentes de la vida compositiva de Durón, y, por tanto, permiten abarcar un arco suficientemente amplio de la misma. También se han elegido por la cantidad de música que presentan todos los personajes, lo que nos permitirá ver el tratamiento musical de todos ellos.¹¹

1.3 Metodología

Se parte del estado de la cuestión de los estudios literarios y musicológicos en torno a la caracterización de los personajes femeninos en el Teatro del Siglo de Oro, por una parte, y en el Teatro del Siglo de Oro español, por la otra. Se estudian las actitudes de los personajes femeninos en las tres obras de Durón y cómo se refieren a éstos los masculinos. También analizamos si, en ellas, las mujeres tienen un tratamiento musical particular. Para estudiar la caracterización de los personajes femeninos nos apoyamos en la obra de

¹⁰ Nombramos aquí otros autores que han investigado la figura de Durón: Antonio Martín Moreno ha editado las obras *Salir el Amor del mundo* (1979), *El imposible mayor en amor le vence Amor* (2005) y *La guerra de los gigantes* (2007), Pablo L. Rodríguez ha editado el *Oficio de difuntos a tres y cinco coros* (2003), Juan José Pastor Comín y Paulino Capdepón Verdú editaron el libro *Sebastián Durón y la música de su época* (2013) y José María Domínguez comenta *Selva encantada de amor* en el capítulo “Un fin de siglo renovador” *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 3 (2016). La página web <http://www.sebastianduron.com/bibliografia.html> (última consulta: Mayo de 2018) recoge una bibliografía general de los estudios sobre Sebastián Durón hasta el 2016.

¹¹ En algunas obras de Durón las damas, los galanes, los graciosos o los barbas no tienen pasajes cantados. Dos obras donde esto pasa son *Las nuevas armas de amor* y *Veneno es de amor la envidia*.

Ana Zúñiga, ya citada, donde se describen las diferentes formas de representar a las mujeres poderosas y su relación con los hombres. En el aspecto musical, se comparan los acompañamientos instrumentales de los personajes masculinos y femeninos, las tesituras que se les asignan en los diferentes números musicales y el orden de las entradas.

Las tres obras tienen números conjuntos donde los personajes cantan homofónicamente y coplas en las cuales las diferentes estrofas, asignadas siempre a la misma melodía, son cantadas por varios intérpretes. Para encontrar las posibles diferencias rítmicas, melódicas o tonales entre personajes femeninos y masculinos hemos analizado las intervenciones a solo de unos y otros teniendo en cuenta los tres elementos mencionados. A la hora de establecer una tonalidad, nos hemos basado tanto en la armadura como en las alteraciones accidentales y los movimientos melódicos, ya que en algunos casos el tono de la armadura no se correspondía con la melodía del bajo.

Finalmente, se considera si el amor tiene un papel importante en las tres obras, cómo afecta a los diferentes personajes y cómo los afemina.

Naturalmente, sería interesante conocer de qué manera la escenografía, el vestuario y el movimiento escénico apoyaba o, por el contrario, contrastaba, con la construcción de los personajes ofrecida en los libretos y en las partituras. Pero por razones de espacio y tiempo nos limitamos a estudiar libretos y partituras.

2. Las actrices cantantes

En las compañías de teatro, quienes representaban papeles cantados eran las mujeres. Solamente había una excepción a eso y era, en la zarzuela, el barba, personaje que describiremos más adelante, que, cuando cantaba, era representado por un tenor.

Alguno se preguntará por qué en el siglo XVII y a principios del XVIII no eran los capones los que cantaban las voces agudas en las obras de teatro. Si bien es verdad que en España había tradición de cantores capones, estos parecían estar relegados a la interpretación de música sacra en las iglesias y no actuaban en los escenarios de los corrales ni de la corte. Tampoco, en tiempos de Durón, era habitual encontrar castrati italianos representando dramas líricos en España.

En el teatro de la corte se intentó crear un tipo de ópera al estilo italiano con letra española, como es el caso de *Decio y Eraclea* (1708), representada por compañías

españolas.¹² También es conocida la existencia de *Los trufaldines*, una compañía italiana de actores cómicos, pero éstos no representaban óperas ni cantaban de forma profesional.¹³ Aunque en la corte había músicos italianos, la primera compañía de cantantes de esa nacionalidad llega a Madrid sobre 1738, instalándose en el Teatro de los Caños del Peral, ésta también representó óperas en el Coliseo del Buen Retiro. El hecho de que la corte demandara parte de esos artistas italianos para sus propios espectáculos impidió la continuidad de las representaciones de la compañía, lo cual, junto a otras causas, fue fatal para su supervivencia.¹⁴

3. Tipos de personajes en los dramas líricos de Durón

Dentro de los dramas líricos de tema mitológico de Durón podemos encontrar diferentes categorías de personajes:¹⁵

- Los dioses. Extraídos de la mitología clásica latina.
- Las damas. Muy a menudo ninfas, enamoradas o en el punto de mira de un galán.
- Los galanes. Lo habitual es que sean mortales, aunque a veces pueden ser seres sobrenaturales. Intentan enamorar a las damas.
- Los graciosos. Son el contrapunto cómico de las obras. Muchas veces son una imitación burlesca de las relaciones entre damas y galanes.
- El barba. Así como puede haber más de un personaje en las categorías anteriores, aparece, como máximo, un solo barba en cada obra. Persona de avanzada edad y grandes conocimientos que ayuda a resolver la trama. Es interpretado por un hombre en todos los casos.

¹² Juan José Carreras: “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”, en Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 23.

¹³ *Ibid.* p. 9.

¹⁴ José Máximo Leza: “El encuentro de dos tradiciones: España e Italia en la escena teatral” en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 4* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014), pp. 314-315.

¹⁵ Raúl Angulo: *op. cit.*, pp. 215-126.

3.1 Personajes femeninos según los libretos

Los personajes femeninos principales que conocemos en las obras de Durón están extraídos de la mitología clásica latina. Puede que, al ser personajes que formaban parte del imaginario culto de la época, ni el libretista ni el compositor decidieran cambiarlos demasiado. Éstos son diosas, ninfas y humanas. Tanto las diosas como las ninfas suelen responder a la idea de mujeres esquivas (con algunas excepciones) mientras que las humanas se rinden al amor. Los personajes cómicos suelen presentar un contrapunto burlesco a la situación. Por ejemplo, Juno en *Muerte en amor es ausencia* no ama a su marido (Júpiter), pero siente celos de la amante de su cónyuge por ofender su honor como esposa. Leucotoe siente amor hacia su galán, pero se presenta esquivo para que los demás no se percaten y por temor a Diana. Astrea se muestra pasiva durante toda la obra, aceptando y rechazando a su enamorado debido a las flechas de Amor y sin querer cambiar la situación. Enareta no tiene ningún problema a la hora de insultar y pegar a su marido para hacer reír al público.

Se adjunta a continuación una tabla con los personajes femeninos de los diferentes dramas líricos de Sebastián Durón y sus principales características:¹⁶

Obra	Diosas	Damas	Graciosas
<i>No hay con los celos más medio que vengarlos o no tenerlos</i>	Diana: venganza	Coronis: amor Admeta: sin información	Éfire: sin información
<i>Selva encantada de amor</i>	Palas: venganza	Arminda: desdén	Laureta: desdén cómico
<i>Salir el amor del mundo</i>	Diana: desdén, “mujer esquivo”	Sin información	Sin información
<i>Muerte en amor es ausencia</i>	Juno: celos	Tidoris: amor Feriadna: pasividad	Fauneta: amor cómico
<i>Ópera escénica deducida de la guerra de los gigantes</i>	Minerva: sabiduría y valor	No	No
<i>Las nuevas armas de amor</i>	Diana: desdén, venganza	Astrea: pasividad Sirene: pasividad	Enareta: amor cómico
<i>Hasta lo insensible adora</i>	Diana: amor, venganza	Leucotoe: esquividad Clície: celos	Florilla: amor como entretenimiento
<i>Apolo y Dafne</i>	No	Dafne: “mujer esquivo” Sirene: amor, pasividad	Lizeta: cobardía, esquividad cómica
<i>Coronis</i>	No	Coronis: “mujer esquivo”	Sirene: cobardía y egoísmo
<i>Veneno es de amor la envidia</i>	Circe: amor	Escila: amor, pasividad	Florilla: comicidad

¹⁶ Esta tabla se ha construido en base a la información encontrada en Raúl Angulo: *op. cit.*, y a las observaciones personales sobre las obras *Selva encantada de amor*, *La guerra de los gigantes* y *Apolo y Dafne*.

La tabla nos permite ver las principales cualidades de los personajes femeninos, encontramos once mujeres varoniles,¹⁷ diez mujeres que sufren las consecuencias del amor y cinco mujeres pasivas (aunque algunas coinciden con mujeres enamoradas). A continuación, se analizan más detalladamente los personajes femeninos presentes en *Selva encantada de amor*, *La guerra de los gigantes* y *Apolo y Dafne*.

3.1.1 Las diosas

Hallamos diosas en dos de las tres obras analizadas: *Selva encantada de amor* y *La guerra de los gigantes*.

En la primera obra, Palas pretende vengarse de Marte y se alía con Amor para atacar a los habitantes de Chipre. “Palas” es uno de los nombres que se da a Minerva, diosa de la sabiduría y de la estrategia militar. En la obra se hace especial referencia a su parte guerrera, refiriéndose a ella como “la diosa guerrera del orbe” o “guerrero adalid”. Se podría decir que es la causante de las desgracias de los habitantes de Chipre, ya que es quien presta las armas a Amor. La obra está más centrada en las desventuras de los humanos que en caracterizar a los dioses, así, sólo sabemos que Palas es vengativa, ya que ayuda a Cupido para vengarse de Marte: “Dígalo el ver que, viéndote sin armas/ de mi te vales, cuyo esfuerzo/ ultraja a Marte, pues la diosa Palas/ ley es del orbe y árbitro del cielo”.

Además, la diosa no pasa de ser una especie de ayudante de Amor, por lo tanto, no se hacen muchas referencias a ella. No se habla, como pasará con otros personajes femeninos, de su aspecto, ni tiene una evolución como personaje: es vengativa y está allí para ayudar a Cupido. Según Zúñiga, la necesidad de venganza es una de las cualidades negativas que se atribuían a la mujer.¹⁸ En el caso de las reinas, los personajes vengativos pagan con su muerte, pero Palas no, y Cupido tampoco sufre castigo alguno.

En la segunda obra que mentábamos, el único personaje femenino es Minerva, la misma diosa que en la obra anterior, aunque esta vez tiene una personalidad diferente. Viendo la

¹⁷ Merveena McKendrick: *op. cit.*, define la “mujer varonil” como aquélla que se aleja de la norma femenina en los siglos XVI y XVII, pudiendo ser una mujer esquivada, una guerrera, una mujer presentando un rol masculino... p. ix.

¹⁸ Ana Zúñiga: *op. cit.*, pp. 794-795.

inminente guerra contra los gigantes, avisa a Júpiter de que los dioses no están preparados para la guerra, ya que el amor los ha debilitado. En esta obra sí que se caracteriza un poco más a la diosa, no faltan referencias a su belleza, cualidad intrínseca a los personajes femeninos que ocupan una posición de poder.¹⁹ Otras cualidades que se destacan de Minerva son su valor y capacidad guerrera (es quien mata a Palante, caudillo de los gigantes) y su sabiduría (aconseja a Júpiter sobre cómo afrontar la guerra y también a Hércules). En uno de sus encuentros con Júpiter, él cabalga sobre un águila mientras Minerva monta un dragón, cada cual su animal consagrado.²⁰ En este caso la diosa es totalmente participativa en la trama y se reparte el mérito de la victoria junto con Hércules en el baile final.

En *Apolo y Dafne* los dioses son personajes masculinos, quienes se disputan el culto de los habitantes de Tesalia. Son los únicos personajes que muestran una actitud violenta durante la obra.

3.1.2 Las damas

Encontramos damas en *Selva encantada de amor* y *Apolo y Dafne*.

Arminda es la mujer esquivia por excelencia, ninguna otra dama de las tres obras de Durón la representa de una forma más acertada. Aun sabiéndose amada por ambos galanes (Timantes y Argelao) decide no mostrarles afecto, a ninguno de los dos. Al recibir la flecha de Amor, su desdén se acentúa, haciéndose insoportable, incluso para ella misma, así que decide refugiarse en el bosque e intentar evadir sus males. “La mala intención de Amor/ dio motivo a mi crueldad/ y es verdad/ pues siendo dios y traidor/ así que encontré el error/ me aparté de la deidad”. Cuando Amor retira los efectos de sus flechas, Arminda recupera el desdén inicial, al que estaban acostumbrados los galanes “Siempre de mis rigores/ haciendo alarde/ pasará a ser costumbre/ lo que fue ultraje”. Los personajes ven a la dama como una mujer bella, hasta el punto de comparar su belleza con la de una diosa “si no tiene copia/ lo que es celestial/ ¿por qué celestial/ te ha copiado el pincel?”.

¹⁹ La belleza es un rasgo “sine qua non” en los personajes femeninos poderosos, este rasgo es necesario para que los galanes se enamoren de ellas, como veremos más adelante. *Ibid.*, pp. 770-771.

²⁰ Pierre Commelin: *Mitología griega y romana* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2017), pp. 165 y 177.

Sólo la primera jornada de *Apolo y Dafne* fue compuesta por Sebastián Durón. En ella la dama Dafne se presenta esquivada hacia sus galanes. Entendemos por las intervenciones de Joante (galán) que la ninfa es desdeñosa con él, pero durante la obra no podemos ver ningún acto de rechazo por parte de Dafne. Ésta es “águila de sus reinos más nítidos”, este animal “se considera la reina de las aves y se emplea como imagen simbólica de la realeza”.²¹ También es esquivada con Apolo, pero no porque rehúya de su amor, sino porque ha tenido un sueño premonitorio en el que el dios la va a llevar a la fatalidad. Evidentemente, es una ninfa bella, y encontramos referencias a sus ojos, arma implacable de las mujeres para enamorar. Zúñiga menciona el poder invencible de la mirada de las damas para que los hombres queden prendados de ellas.²² “Bastante deidad eres/ para lograr despojos/ y mejores estrellas son tus ojos”. En la segunda jornada, de Juan de Navas, veremos cómo Dafne pasa a ser una especie de trofeo para Apolo hasta que Amor la hiere con una de sus flechas. Peneo termina convirtiendo en laurel a la ninfa para evitar el sufrimiento que le provoca el influjo de la saeta.

En Sirene tenemos un tipo de carácter femenino que no habíamos encontrado en las demás. Este personaje se presenta totalmente pasivo, no actúa de ninguna manera para conseguir el amor de Joante. También es la primera mujer de las que analizamos en profundidad que está enamorada de un galán. No encontramos referencias a ningún tipo de belleza en Sirene, eso podría explicar que, inicialmente, ningún personaje masculino se enamore de ella. La dama parece resignarse²³ a no tener el afecto de Joante e incluso decide ayudarlo a tener el favor de Dafne. Al final de la segunda jornada (Juan de Navas) veremos cómo Amor recompensará la fidelidad de Sirene dándole el cariño de Joante, consiguiendo así su afecto sin haber actuado al respecto durante la obra.

3.1.3 Las graciosas

Podemos ver en las graciosas de las obras una especie de burla a la situación por la que pasan los personajes más serios. Suelen ser sirvientes de las damas y a veces usan un lenguaje soez, también usado por los graciosos.

²¹ Ana Zúñiga: *op. cit.*, p. 813.

²² *Ibid.*, pp. 772-773.

²³ *Ibid.*, pp. 787-788: la resignación es una virtud en los personajes que representan reinas.

En *Selva encantada de amor* se produce una burla evidente a la situación por la que están pasando los protagonistas:

Rústico: “ah, beldad soberana, estos males/ los causa tu ceño”

Laureta: “es mentira, que no es mi hermosura/ pirata de necios”

Las flechas de Amor provocan un enamoramiento en Rústico y una esquividad de Laureta hacia ese amor, pero de una forma menos sutil y más grosera que la de Arminda: “Y sepa que estos desdenes/ no se hicieron para bobos”. Al ser retirado el encantamiento sobre los habitantes de Chipre, la graciosa acepta las veneraciones de Rústico.

En *Apolo y Dafne*, la principal característica de la graciosa Lizeta es su cobardía, pues en su primera aparición está huyendo de un monstruo del tamaño de un grano de anís. Durante toda la primera jornada, su única preocupación es no ser comida por Fitón. A lo largo la segunda jornada se presenta esquivo por culpa de la flecha de Cupido, profiriendo insultos a Rústico, el gracioso, para mantener la comicidad del personaje.

3.1.4 Personajes femeninos fuera de la trama principal

Algunas obras presentan números ajenos a la trama principal, ya sea a modo de introducción o para separar las jornadas. *Selva encantada de amor* tiene dos bailes externos a la historia. El que nos interesa para este trabajo es el del final, el *Baile del órgano*, en el que un organero pretende crear uno con voces humanas, para el cual necesita un tiple, un contralto, un tenor y un bajo. En este baile se relacionan las alturas de las voces con el carácter de las cantantes. Así, una dama con voz de tiple es melindrosa y alfeñique (delicada y de constitución débil), una contralto tiene buen humor y es esquivo, la tenor es prudente porque tiene que mantener las otras voces y la dama que canta el bajo es furiosa y “el valiente”.²⁴ Al terminar de construir el órgano aparece un posible comprador, pero el invento no le gusta en absoluto y termina optando por una gaita asturiana.

²⁴ Valiente, según el diccionario de la RAE: 1. Fuerte y robusto en su línea. 2. Dicho de una persona: Capaz de acometer una empresa arriesgada a pesar del peligro y el posible temor que suscita. [...] 5. Grande y excesivo.

4. Recursos musicales de los personajes femeninos

Ahora pasaremos a comentar las características musicales de los personajes femeninos de las obras de Sebastián Durón. Veremos los instrumentos que se les vinculan y sus rasgos melódicos.

En las obras aparecen diversas formas dramático-musicales. Una de ellas son las coplas, éstas tienen la característica de que sobre una misma frase musical los intérpretes cantan sus versos. En este tipo de números no se producen distinciones entre personajes, ya sean hombres o mujeres. Otras formas musicales son los dúos y los tríos, donde podemos ver tratamientos diferentes de las voces de los personajes, aunque frecuentemente cantan de forma homofónica. Consideraremos tonadas todos aquellos números que no presenten una estructura musical concreta, no estén marcados como recitado y cuya música vaya acompañando los versos sin una organización aparente.²⁵ También encontramos recitados y algún aria.

4.1 *Selva encantada de Amor*

En esta obra pocas veces aparecen instrumentos junto a las voces más allá de la línea del continuo, son el violín y la vihuela de arco. Su uso no obedece tanto a una cuestión del sexo de los personajes a los que acompañan como a la necesidad de crear un ambiente concreto. La vihuela de arco se vincula a Timantes en su canción de amor “Frondoso laurel” y el violín se usa en diversas intervenciones de casi todos los personajes. Podemos afirmar que la instrumentación de esta obra no está subordinada al género de sus protagonistas.

Los dúos más habituales son entre Palas y Cupido. En sus partes homofónicas podemos ver cómo la tesitura de la voz de Palas siempre está por debajo de la de Cupido. En las partes de diálogo, la mayoría de las veces este último es el primero en intervenir, con excepción del número “A qué aguardas” en el que la diosa le pregunta a Cupido qué

²⁵ Si nos guiamos por la designación de las tonadas en los números musicales de las obras analizadas, vemos que tienen características muy diferentes entre ellas, algunas están formadas por coplas y estribillo y en otras no se puede establecer una estructura basada en la repetición. Según el diccionario de Covarrubias, la tonada es “el aire del cantarcillo vulgar, cuales son las tonadas que hoy usan los músicos de guitarra”, en línea: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/1336/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/> (última consulta: Junio de 2018).

El *New Grove* define la tonada como un término general para referirse a un tono o melodía, normalmente para una sola voz. Al poder usarse de forma tan general, hemos decidido acotar su significado.

espera para empezar su venganza. Laureta y Rústico también cantan un dúo que tiene las mismas características que los anteriores: la voz del personaje femenino se encuentra, por lo menos, una tercera por debajo en los momentos homofónicos y cuando se produce un diálogo entre ambos, el primero en entrar es el hombre. Los únicos tríos de la obra son entre Timantes, Argelao y Arminda. Una vez más, la tesitura de Arminda está por debajo de las voces de los otros dos personajes, aunque se trate de tres voces agudas. La primera intervención en las partes a diálogo se produce de la mano de Timantes o de Argelao.

Se podría entender que la voz de Cupido sea más aguda que la de Palas por tratarse de un niño, pero el hecho de que en los demás dúos y tríos las voces de las mujeres, habitualmente más agudas que las de los hombres, sean más graves, implica que ese no es el factor determinante en la elección de la altura de las voces. En otros números conjuntos entre hombres, como los dúos entre Argelao y Rústico, podemos ver cómo la tesitura del sirviente está por debajo de la de su amo. En los dúos entre Timantes y Argelao (ambos galanes) se aprecian cruzamientos de las melodías de ambos, quedando unas veces uno por encima y otras el otro. Entonces, podemos conjeturar que, en esta obra, Durón se sirve de las alturas de las voces como representación del estrato social, quedando las mujeres por debajo de los hombres de su mismo estamento.

En las intervenciones a solo de los personajes femeninos no se aprecian diferencias respecto a las de los masculinos más allá de su temática, establecida por el libreto, ya que cada cual tiene sus preocupaciones. Por ejemplo, Arminda en “Cese el acento apacible” se queja de las adulaciones que recibe y, en sus demás intervenciones, del sufrimiento que le ha causado la flecha de Cupido. Palas, en “Ah, de la tierra”, explica cómo Cupido ha llegado al mando y qué es necesario para que retire los efectos de sus flechas (como si de su paje se tratara). Se ha analizado la rítmica, la tonalidad y las melodías de las intervenciones a solo tanto de personajes femeninos como masculinos y no se aprecia diferencia entre unos y otros. Hay una pequeña preferencia para las tonalidades menores en las mujeres, pero tanto unos como otros terminan cantando en tonos mayores y menores.

En *Selva encantada de Amor* las diferencias entre los personajes femeninos y masculinos se perciben en los dúos y tríos: las mujeres se quedan en una tesitura más baja que las voces de los hombres y sus intervenciones se producen después, generalmente como respuesta, de la de un personaje masculino. Esto parece una forma de mostrar un

rango social inferior de las mujeres a sus homónimos masculinos y su supeditación a los hombres.

4.2 La guerra de los gigantes

Es una ópera de tema bélico, algo que también queda manifiesto en su instrumentación: clarines y violines con ritmo militar. La única diosa de la obra es Minerva y los instrumentos que acompañan sus intervenciones son los violines. Solamente en uno de los números en los que canta la diosa se da un acompañamiento de clarín, y es en “Ay, que el golpe del ceño cruel” donde mata a Palante. Esta asignación muestra que, en este caso, ella es la autoridad y ensalza su parte guerrera. Curiosamente, el caudillo de los gigantes no tiene ninguna intervención junto al clarín. Este instrumento parece estar relacionado con la masculinidad de los personajes.

En todos los números donde canta, Minerva aparece acompañada de otro personaje, ya sea Júpiter, Hércules o Palante. En cambio, los dioses sí tienen intervenciones a solo, como es el caso de Júpiter en “Más, qué es esto”, Hércules en “Animoso desnudo” o Palante en “Yo, racionales monstruos”. Así como en la anterior obra veíamos cómo las mujeres quedaban por debajo de la tesitura de los hombres en los dúos y tríos, aquí van variando: a veces es Minerva quien se queda por debajo de los demás y otras es al revés. Lo que no varía es el orden de las intervenciones, por tanto, dentro de los diálogos, la mayoría de las veces Minerva entra después de un personaje masculino. Dos excepciones son “Que si yo de las ciencias” y “Ah, de la tierra” en las cuales empieza la diosa para que la conversación tenga sentido (implica sólo dos de los ocho casos).

No consideramos que el hecho de que Minerva no tenga números musicales a solo represente una dependencia respecto a los personajes masculinos. Su cometido en esta obra es la de dar consejo a los demás (Hércules y Júpiter), pero para asesorarles tienen que estar presentes, además de que en el número de la muerte de Palante ella es la que controla la situación. Encontramos una similitud con la obra anterior en el tratamiento de los personajes femeninos: sus intervenciones se producen después de la de un varón, muestra de su subordinación a estos personajes.

Al analizar los tipos de ritmos presentes en las intervenciones de todos los intérpretes podemos apreciar que éstos responden más bien a las exigencias del libreto que a un deseo de diferenciar ambos sexos. Los números con una acción más agitada presentan ritmos

rápidos, mientras que, en aquellos carentes de acción, los ritmos son más lentos, dándose en ambos casos pintura musical. Aunque Minerva no tenga ninguna intervención a solo, algunas melodías se le asignan solamente a ella, lo que nos ha permitido ver si había algún tipo de diferencia entre sus intervenciones y las de los demás personajes. En este caso vemos un claro predominio de las tonalidades mayores independientemente del sexo de los personajes. El único que canta sobre una tonalidad menor es Palante.

Nos gustaría mentar aquí uno de los números musicales del caudillo de los gigantes, donde se muestra su debilidad, es “Ay, que el golpe de ceño cruel”, una arieta con características de lamento. Es notorio que Palante sea el único que no aparece acompañado por música de clarines en ningún momento, Durón podría intentar mostrar con esto la poca heroicidad del gigante. Las características de lamento que comentábamos antes son: el uso de la expresión “ay” repetidas veces (“ay, infelice” “ay, ay, ay”), la aparición de cromatismos descendentes en la línea de los violines (c. 38-41) y el tetracordio descendente en la parte del bajo (c. 46-48).²⁶

Podríamos decir que, en *La guerra de los gigantes*, las diferencias entre personajes femeninos y masculinos son más difusas. Minerva comparte la mayoría de las características musicales con los demás dioses. Palante es el personaje que, musicalmente, se presenta más débil. La representación de un gigante tan endeble puede deberse a la necesidad de que el enemigo fuera fácil de combatir para mostrar que su única opción era perder la batalla.²⁷

4.3 *Apolo y Dafne*

Los instrumentos que aparecen en esta obra son violines, clarines y oboes. Los clarines sólo se asignan a los dioses (Amor y Apolo), encontramos violines acompañando a todos los personajes y oboes sólo a Dafne y Sirene. La primera intervención de estos últimos se produce cuando la ninfa se dispone a dormir, de este modo, Durón aprovecha la dulzura de estos instrumentos para generar un ambiente calmado en el que Dafne pueda descansar. Los oboes vuelven a acompañar a las dos damas cuando lamentan que se esté haciendo

²⁶ Louise K. Stein: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain* (New York: Clarendon Press, 1993), pp. 287, 243, 315. Puede encontrarse una reproducción parcial del número musical en el Anexo II.

²⁷ En el Anexo I se explica el argumento de la obra y los personajes históricos que se simbolizan.

burla de Amor, pues es un dios muy poderoso. Un motivo de la elección de los oboes en el número de Dafne y Sirene podría ser la suavidad del instrumento, que podría relacionarse con su feminidad. La elección de los clarines para los dioses está un poco más clara, pues son quienes están en guerra para conseguir el culto de los habitantes de Tesalia. Los violines tienen dos funciones: acompañan la voz de los personajes y reflejan el carácter de los números musicales.

De la misma manera que en las obras anteriores, no encontramos diferencias entre los personajes a nivel rítmico, melódico o tonal. Abundan las intervenciones solistas, únicamente Joante y Sirene no presentan ninguna, aunque también están un poco apartados de la trama principal. A pesar del título de la obra, el personaje que, visiblemente, tiene más protagonismo en la primera jornada es Apolo, pues goza de más intervenciones solistas que el resto, quedando Dafne en un segundo lugar. Si comparamos ambos personajes, el dios tiene cinco números a solo mientras que la ninfa tiene dos, las mismas que el gracioso Rústico.

En esta obra podemos ver un cambio de estilo, encontramos menos dúos en favor de arias y recitados. Dentro de los pocos que aparecen, los personajes femeninos no se encuentran por debajo de la tesitura de los hombres. Por primera vez en las tres obras analizadas, las voces femeninas tienen un registro más agudo que las masculinas de forma consistente, obedeciendo a la naturaleza de las características vocales de ambos sexos.

Lo que parece ser una constante es el orden de las intervenciones (invariablemente, primero los personajes masculinos y luego los femeninos, generalmente como respuesta). Aunque no se trate de una característica estrictamente musical, ya que no está relacionada con las melodías de los personajes.

Nos gustaría indicar que la jornada compuesta por Durón es una introducción a la trama que se desencadenará en la segunda. Se presentan los personajes y las causas de las iras de Amor, pero la venganza de Cupido, la metamorfosis de Dafne y el posterior perdón de los habitantes de Tesalia se producen en la jornada compuesta por Juan de Navas.

5. El amor como afeminador

Ya en el universo petrarquista, el amor es más poderoso que la voluntad, éste es capaz de afeminar a los que están afectados por él y los debilita.²⁸ Un claro ejemplo de esta idea es el título de la obra de Calderón *Fieras afemina el amor*. Podemos ver en Durón la misma convicción: en *Selva encantada de Amor* los galanes enamorados presentan características que se asignaban a la mujer, pero mientras que Timantes intenta superar ese amor, Argelao se vuelve más celoso.²⁹ Al final, el barba Dicteo presenta un hacha con los pabilos encendidos, símbolo del conocimiento, que hará que los personajes venzan los sentimientos amorosos: “esta luz desvanece/ los encantos fatales/ de Amor, volviendo todos/ al libre estado de antes”.

En *La guerra de los gigantes* Júpiter está muy convencido de que los dioses van a vencer a los gigantes, pero Minerva le avisa sobre sus actividades amorosas (como las de Marte con Venus o Cupido con Psiquis), lo cual los ha debilitado “¡qué desacierto/ pensar que quien quiere/ triunfa queriendo!”. Durante la escena de la guerra, los dioses pierden contra los gigantes, por suerte, aparece Hércules con su clava para ayudar a los primeros.

En *Apolo y Dafne*, Joante no es capaz de hablar con Dafne sobre su amor y le pide a Sirene que interceda por él. En la jornada de Juan de Navas, el galán termina sucumbiendo a las flechas de Amor y enamorándose de Sirene. Aunque, por medio de la dama, Joante intente que Dafne se fije en él, terminará siendo objeto de los juegos de Cupido.

En las obras, el amor es una fuerza debilitadora, que actúa en contra de la razón y convierte a sus afectados en seres pasivos: los afemina. Sólo en uno de los tres casos, los personajes que están bajo su influencia podrán sobreponerse a ella, y será por medio del conocimiento.

6. Conclusión

Los personajes dramáticos femeninos de Sebastián Durón son bastante heterogéneos, tanto en el libreto como en la parte musical de las obras analizadas. Hemos podido ver

²⁸ Lucía Díaz Marroquín: *op. cit.*, p. 442.

²⁹ Las mujeres son las habituales víctimas de los celos, siendo uno de los iniciadores de la trama. Ana Zúñiga: *op. cit.*, p. 549.

que casi la mitad de ellos son mujeres varoniles, formando parte de la otra mitad las mujeres enamoradas o pasivas.

Dentro de las obras analizadas, las tres protagonistas (Arminda, Minerva y Dafne) representan alguno de los tipos de mujer varonil. El único personaje que se aleja de ese ideal es Sirene, quien no pertenece a la trama principal de su obra. Las influencias del amor son importantes dentro de la caracterización de los personajes, pues determinan su afeminación, ya sean masculinos o femeninos.

Caracterizar musicalmente los personajes femeninos, diferenciándolos de los masculinos, en las composiciones líricas de Sebastián Durón, resulta complicado. Éstas presentan bastantes números en los que los personajes de ambos sexos comparten melodías sobre las que cantan distintos versos: las coplas. La forma de discernir si había disparidad entre unos y otros ha sido comparando sus intervenciones a solo. No se han apreciado muchas diferencias, ya fuera en el ámbito tonal, rítmico o melódico, pero sí dentro del acompañamiento instrumental.

Hemos encontrado algunas características musicales distintivas entre los personajes. Dentro de las obras analizadas, es más habitual que los femeninos sean acompañados por instrumentos de sonidos más dulces (violines u oboes) mientras que los más potentes (clarines) se relacionan con los personajes masculinos. También hemos podido comprobar que las mujeres no suelen ser las primeras en intervenir en los diálogos, siendo los hombres quienes los inician la mayoría de las veces. Eso muestra cómo los personajes femeninos están supeditados a los masculinos. Además, en *Selva encantada de Amor*, las mujeres quedan en una tesitura vocal inferior a los hombres, reflejando una subordinación a éstos.

La música de los dramas líricos españoles del siglo XVII es diferente a la italiana o la inglesa (y estas dos entre ellas). Esto significa que los estudios de género que se han hecho en esos campos no son fácilmente aplicables a la música escénica española más allá de la metodología y algunas características concretas. Esta investigación no proporciona unos resultados de enorme relevancia, principalmente por ceñirse solo a tres obras de un mismo autor, pero podría ser el inicio de la búsqueda de una semiótica musical del género en el teatro del Siglo de Oro.

Bibliografía

- "Tonada", *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028099> (última consulta: Mayo de 2018)
- Acuña, María Virginia: "'Muera Cupido!' Una lectura sobre la filosofía del amor en *Salir el amor del mundo* (c. 1696)" en Javier Marín, Germán Gan, Elena Torres y Pilar Ramos (eds.), *Musicología global, musicología local* (Madrid: SEDER, 2013), pp. 2157-2169
- Angulo, Raúl: *La música escénica de Sebastián Durón* (Oviedo: Codalario, 2016)
- Apollodorus, *The Library, Book 1*, <http://www.theoi.com/Text/Apollodorus1.html> (última consulta: Mayo de 2018)
- Blythe, Mary: "Desenmascarando a las mujeres del teatro español del siglo diecisiete", en Anita K. Stoll (ed.), *El texto puesto en escena: estudios sobre la comedia en el Siglo de Oro en honor a Everett W. Hesse* (London: Tamesis, 2000), pp. 14-21
- Caballero, Carmelo: "La música en el teatro clásico", en Javier Huerta (ed.), *Historia del Teatro español. Vol. 1* (Madrid: Gredos, 2003), pp. 677-716
- Capdepón, Paulino, y Juan José Pastor (eds.): *Sebastián Durón y la música de su época* (Vigo: Academia del Hispanismo, 2013)
- Carreras, Juan José: "De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad", en Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 19-28
- Carter, Tim: "Lamenting Ariadne?", *Early Music*, 27:3 (1999), pp. 395-405
- Commelin, Pierre: *Mitología griega y romana* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2017)
- Díaz Marroquín, Lucía: "'La Nieve Arder' La retórica afectiva en el universo petrarquista de la zarzuela Acis y Galatea", *Revista de literatura*, 66:132 (2004), pp. 431-463
- Domínguez, José María: "Un fin de siglo renovador", en Álvaro Torrente (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 3* (Madrid: Fondo de Cultura económica, 2016), pp. 705-758
- González, Lola: "La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica", *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, 1 (2004), pp. 905-916
- Harris, Ellen T.: *Handel as Orpheus. Voice and desire in the chamber cantatas* (Cambridge: Harvard University Press, 2001)
- Heller, Wendy: *Emblems of eloquence: opera and women's voices in seventeenth-century Venice* (Berkeley: University of California Press, 2003)
- Higgins, Paula: "Women in Music, Feminist Criticism, and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics", *19th Century Music*, 17:2 (1993), pp. 174-192
- Kurtzman, Jeffrey: "Deconstructing Gender in Monteverdi's L'Orfeo", *Journal of seventeenth-Century Music*, 9:1 (2003), en línea: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/kurtzman.html> (última consulta: Mayo de 2018)
- Leza, José Máximo: "El encuentro entre dos tradiciones: España e Italia en la escena teatral" en *Historia de España e Hispanoamérica. Volumen 4* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014), pp. 191-213
- Martín Moreno, Antonio: "Sebastián Durón (1660-1716), compositor de música teatral", en Paulino Capdepón y Juan José Pastor (eds.), *Sebastián Durón y la música de su época* (Vigo: Academia del Hispanismo, 2013), pp. 15-66
- McClary, Susan: "Constructions of Gender in Monteverdi's Dramatic Music", en *Feminine Endings* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), pp. 35-52

- McKendrick, Melveena: *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil* (New York: Cambridge University Press, 1974)
- Ovidio: *Metamorfosis*, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/ff8ccec6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1 (última consulta: Mayo de 2018)
- Proyecto Sebastián Durón, <http://www.sebastianduron.com/> (última consulta: Mayo de 2018)
- Simonet, María del Carmen: “El reflejo de las mujeres del siglo de Oro a través de su testimonio cultural”, *Hespérides: Anuario de investigaciones*, 23-24, (2015-2016), pp. 429-438
- Stein, Louise K.: “Opera and the Spanish Political Agenda”, *Acta Musicologica* 63:2 (1991), pp. 125-167
- . *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain* (New York: Clarendon Press, 1993)
- Zúñiga, Ana: *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina* (Kassel: Reichenberger, 2015)

Partituras

- Durón, Sebastián: *Apolo y Dafne*, ed. de Raúl Angulo (Madrid: Ars Hispana, 2017)
- . *Ópera deducida de la guerra de los gigantes*, ed. de Raúl Angulo y Antoni Pons (Madrid: Ars Hispana, 2017)
- . *Selva encantada de amor*, ed. de Raúl Angulo y Antoni Pons (Santo Domingo de la Calzada: Fundación Gustavo Bueno, 2009)